

A CATEGORIA DE POÉTICO E A MEDITAÇÃO SOBRE A ESCRITA EM *MARIZZA* DE MÉLIO TINGA

Raphael Moses Jeremias

Ana Mafalda Leite

Resumo: Este ensaio apresenta um breve estudo acerca do romance *Marizza* (2021), de Mélio Tinga, assente no estudo e concepção de registo poético que a narrativa testemunha, bem como na sua organização metanarrativa, de meditação sobre a escrita. A recomposição do mito de Orfeu no romance, bem como um conjunto de intertextos fragmentários que o compõem, permite ao leitor entender a dimensão reflexiva e algo filosófico que o autor e narrador fazem sobre a beleza, amor, paixão e vida literária enquanto instituição (realização, edição, revisão, recepção e circulação do livro).

Palavras-Chave: Discurso Poético. Metanarrativa. Intertextualidade. Instituição literária.

Abstract: This essay presents a brief study on the novel *Marizza* (2021), by Mélio Tinga, based on the study and conception of the poetic record that the narrative organizes, as well as on its metanarrative organization, of meditation on writing. The recomposition of the myth of Orpheus in the novel, as well as a set of fragmentary intertexts that compose it, allows the reader to understand the reflective, and somewhat philosophical, dimension that the author and narrator make about beauty, love, passion and about literary life as an institution (writing, edition, proofreading, reception and circulation of the book).

Keywords: Poetic Discourse. Metanarrative. Intertextuality. Literary Institution.

Introdução

Marizza é um romance contemporâneo do escritor moçambicano Mélio Tinga e publicado pela Imprensa Nacional da Casa de Moeda em 2021. O livro ganhou o

prémio INCM Eugênio Lisboa, um prémio atribuído a novos escritores. A história do romance centra-se na vida de um escritor, Motta, e o seu amor clandestino com uma poeta chamada Marizza, uma mulher jovem, bonita e ascendente no campo poético. O romance é dividido em cinco partes, cada uma explorando uma fase da relação, desde o momento de encontro até à revelação dos encontros à sua esposa Anatole. A quinta parte é constituída por um prólogo, após o fim do relacionamento com Marizza. O romance está cheio de reflexões profundas sobre a escrita, a vida, e também sobre o amor e paixão.

Mélio Tinga explora noções de luz e escuridão, natureza e civilização. Entre as cinco partes do romance, há vários pequenos capítulos e adicionalmente capítulos escritos em itálicos, os itálicos representando a metanarrativa de *Marizza*, ou seja, a história que Motta escreve em conjunto com o desenvolvimento da narrativa principal, a do próprio romance. O livro também contém vários rodapés e comentários do narrador, que enriquecem e comentam a textura narrativa do enredo. Além dos rodapés, a história é escrita, sobretudo pelo ponto de vista de Motta, o personagem/narrador principal. Apesar de haver diálogos entre Motta e outros personagens, a história é só contada

pelos olhos de Motta. Há adicionalmente uma presença forte da noção de sonho no romance. Neste ensaio, tentaremos enquadrar o papel do amor, culpa e sonho, questões que ocupam a maioria do romance *Marizza*.

A categoria de poético como conhecimento

O romance é um bom exemplo da categoria do *poético*, introduzido pelo filósofo René Alleau em seu ensaio “The Exit from Egypt”. O amor clandestino de Motta e Marizza é o produto da desconexão entre o estado de estar acordado e o estado de sonho, como explorado por René Alleau em seu ensaio. O estado de estar acordado é vivido por Motta, o escritor, enquanto o estado de sonho é explorado nos meta-capítulos também por ele escritos. O amor clandestino só verdadeiramente acaba e se encerra quando o tempo reúne o estado de estar acordado e o estado de sonho, resultando numa harmonia à qual René Alleau dá o nome de *o poético*, que no romance é enquadrado no prólogo. Antes de continuar, é necessário introduzir a teoria de René Alleau sobre estes estados.

René Alleau introduz o conceito de estar acordado e o de estado de sonho em seu ensaio intitulado “The Exit From Egypt”. Alleau adota a proposta de que a humanidade tem 60.000 anos de idade, e que se formos traduzir esse tempo

para o tempo passado por um humano, seria o equivalente de uma pessoa de 60 anos (ALLEAU, 1976, p. 173). Desses 60 anos de vida, Alleau escreve que os anos são divididos em quarenta anos de actividade física e mental e vinte anos a dormir, interrompido por cinco anos de sonhos, “... forty years of physical and mental activity and 20 years of sleep, interrupted by five years of dreams” (ALLEAU, 1976, p. 173). Baseado nessa analogia, conclui que o tempo de sonhar nas nossas vidas é curtíssimo, e segundo o autor esses cinco anos de sonho são insignificantes com nenhuma consequência ou significado associado, “... five thousand years of insignificant revelries, with neither consequence nor significance...” (ALLEAU, 1976, p. 174).

Alleau considera que dormir é só um estado intermediário entre dois estados distintos de vigília, um externo e um interno, “... sleep is only an intermediate stage between two perfectly distinct states of vigilance, one external, the other internal...” (ALLEAU, 1976, p. 175). Ou seja, dormir não tem muita importância pelo facto de ser um estado intermediário entre dois estados, o de sonhar e o de estar acordado.

Seguindo as ideias referidas acima, Alleau afirma que as civilizações na história têm sido marcadas pelo desenvolvimento excessivo do desejo de poder sobre o

estado de estar acordado, ou pelo mesmo excesso de desenvolvimento da capacidade de presença no estado de sonho, “... marked by na excessive development either of the will to power over the waking state, or the capacity of presence in the dream state” (ALLEAU, 1976, p. 175). Ou seja, a história da civilização humana tem colocado foco excessivo ou no estado de estar acordado ou no estado de sonho.

A civilização moderna, segundo o autor, sofre de excesso de eventos no estado de estar acordado, resultando no que poderia ser chamado de um “primitivismo” contemporâneo, “... our own civilization is marked by an inverse alienation that of the over-estimation of events in the waking state, resulting in what could be called without paradox a contemporary ‘primitivismo’” (ALLEAU, 1976, p. 175). O primitivismo que Alleau refere relativamente à civilização moderna é *inverso* ao que as civilizações antigas experimentaram. As civilizações modernas são diurnas, pelo facto que se focam no estado desperto, e o foco no estado desperto produz um conceito de tempo que é “ativo”, ou seja, considera a imaginação e os sentimentos, por exemplo, como uma ameaça que tem que ser reduzida. O conceito de tempo ativo produz, na visão de Alleau, uma sociedade que se dedica ao poder da razão e do sucesso social e ao mesmo reduz a sua empatia e compaixão (ALLEAU, 1976, p. 175-176). Por outro lado, de

acordo com a sua percepção as civilizações antigas, pelo contrário, colocaram um foco excessivo no estado de sonho, considerando o estado desperto sujo e profano, enquanto o estado de sonho era visto como sagrado e puro (ALLEAU, 1976, p. 175-176). A solução de Alleau para esse desequilíbrio entre os dois estados fundamenta-se na criação de uma nova categoria a que ele dá o nome de *o poético*. O poético *reúne tanto o sonho quanto o estado de desperto e harmoniza-os*.

Essa concepção de *poético* é como se fosse a de um “conhecimento iluminado”, um absoluto. Alleau escreve,

Far from opposing the relative to the absolute, illuminated knowledge sees the absolute not as what excludes the relative but what includes it... (Longe de opor o relativo para o absoluto, o conhecimento iluminado vê o absoluto não como algo que exclui o relativo, mas que o inclui...). (ALLEAU, 1976, p. 182)

Ou seja, *o poético ao integrar e harmonizar*, em vez de excluir, o conhecimento científico e o mágico, o diurno e o noturno, o real e o sonho produziria a primeira civilização legítima, “This is why the first true civilization will be neither magical nor scientific, but *necessarily poetic*” (ALLEAU, 1976, p. 182).

A construção da categoria do poético no romance *Marizza*

A vida de Motta reflete o estado de estar acordado. Motta é um escritor no pico da sua carreira. Ele é bem publicado,

tendo produzido três romances e também, “... foi convidado a júri do prêmio” (TINGA, 2021, p. 17). Ele adicionalmente escreve uma coluna de contos em um jornal (TINGA, 2021, p. 17). Além da sua carreira em fase ascendente, Motta foi convidado para dar uma palestra sobre livros intitulada “*Onde os livros me assaltam, para onde?*” (TINGA, 2021, p. 32). Motta não só está no ápice da vida como escritor, mas também está sendo convidado para apresentar a sua opinião. É considerado, portanto, um sábio na sua área. Seguindo o modelo de Alleau, do estado de estar acordado, Motta, no mundo do diurno, está sem problemas, pelo menos em termos de carreira. Ele tem o reconhecimento e respeito que um escritor conhecido tem. No capítulo II de *Marizza*, ele até discute com Luiz Geraldo, seu editor, o romance que está escrevendo. Isso significa que Motta tem também uma certa atenção do editor, que muitos escritores não têm. Luiz até diz a Motta que, “Eles pagarão melhor nesta edição” (TINGA, 2021, p. 32), mostrando que Luiz está ao lado de Motta na sua carreira de escritor.

Além da sua carreira bem encaminhada, Motta também é casado. Tem uma esposa e está casado faz três anos com ela. A esposa dele é uma mulher bem educada que, “Fez a graduação pela Faculdade de Música do Instituto Superior das

Artes” (TINGA, 2021, p. 34). Formando-se pela Faculdade de Música implica que teve a família para pagar os seus estudos, considerando que a carreira de um músico é frequentemente considerada instável e financeiramente precária.

Anatole é uma esposa leal. Ela não trai Motta, preferindo ficar em casa, “Lia e tocava piano...” (TINGA, 2021, p. 34). Apesar de Anatole ser uma boa esposa, ela tem uma saúde má, sofrendo de uma doença e sendo descrita como “débil” (TINGA, 2021, p. 34). Quando Motta pergunta sobre a saúde, ela disse-lhe “Não precisa ficar preocupado” (TINGA, 2021, p. 48). Ou seja, não quer preocupar o seu marido com seus problemas de saúde, o que significa que ela ama-o tanto que não quer ferir Motta com más notícias. Quando Motta parece preocupado, por exemplo, no capítulo IV de *Marizza*, ela diz-lhe, “Pareces preocupado” (TINGA, 2021, p. 49). Considerando esse sucesso, tanto em carreira, quanto em casamento, Motta deveria estar contente com a vida. Tem uma carreira que o sustenta, é reconhecido e tem um editor que o apoia. Motta também tem um casamento que parece ser bom. A esposa o ama, pergunta-lhe sobre sua vida, fica com ele apesar da doença dela. Se considerarmos a teoria de Alleau sobre o estado de estar acordado, Motta devia estar profundamente satisfeito. Ele está seguindo o caminho da

civilização moderna, o que na visão de Alleau é composto pelo foco no estado desperto, ou seja, completo no quadro de um estatuto social. Motta ao seguir esse caminho negligenciou, porventura, o sonho.

Um bom exemplo de Motta ignorando o sonho é o das descrições da vida com sua esposa. Parece frequentemente habitar o mundo do silêncio quando está com a esposa. No capítulo IV Motta escreve que, “... Jantámos e deixámo-nos na cama, Deitados, observámos o tecto como se assistia as estrelas no céu” (TINGA, 2021, p. 47). Ou seja, em vez de conversar, ficam no silêncio. No mesmo capítulo, quando Anatole lhe pergunta sobre o que está o preocupando, ele diz, “Estou a tentar convencer-me de que você não é apenas um sonho, Anatole, menti” (TINGA, 2021, p. 49). Mentira à esposa em vez de contar-lhe a verdade sobre o seu encontro com Marizza. Adicionalmente, ele não inicia sexo com a esposa, enquanto ela o faz como observamos no capítulo quatro, quando lemos que ele só faz sexo com Anatole porque ela fala no ouvido dele e diz, “Tenho vontade” (TINGA, 2021, p. 51). Ou seja, não mostra qualquer iniciativa para com Anatole e só acompanha os desejos dela. Anatole é descrita como uma pessoa que se queixa, uma pessoa débil, que não é companhia agradável.

Motta diz mesmo que, “Anatole se queixava de dores e da minha ausência” (TINGA, 2021, p. 24). Sabemos que Anatole tem uma doença que a afeta, então queixar-se de dores é normal, nesse caso. O facto de Anatole falar sobre as ausências de Motta demonstra que ela está se sentindo sozinha e que quer Motta perto dela, não reconhecendo ou não lembrando que Motta é um escritor conhecido. O papel de um escritor com fama inclui uma certa ausência em casa, para ir às palestras, para escrever, para se reunir com os editores e com outros escritores. Anatole mostra-se pouco capaz de compreender essa realidade de Motta.

Ao contrário, o vocabulário usado para descrever Marizza é mais íntimo. Na segunda vez que Motta encontra Marizza, quando ele se senta na sua frente, as palavras que ela fala são descritas como, “... umas vezes... faziam-me cócegas, outras, pareciam gotas de mel a caírem na língua” (TINGA, 2021, p. 15). Motta também tem uma reação sensual muito forte com Marizza. Ele escreve que, “O meu corpo acendia na presença de Marizza. O desejo e a placidez do amor guerreavam no entro do corpo” (TINGA, 2021, p. 24). Marizza cria em Motta, com sua presença, um desejo sexual que não está presente nas interações com Anatole. Anatole, na visão de Motta, só se queixa, sofre de doenças, e não manifesta qualquer

desejo sexual ou atração quando está com ela. Em vez do espaço ser ocupado por atração sexual, ou até gargalhadas, não ouvimos nada além de silêncio.

Motta atribui demónios ao silêncio. No capítulo IV, quando ele está deitado na cama com a esposa, os dois em silêncio, ele escreve, “Como te sentes? perguntei, para afastar dos demónios. Eles vivem no silêncio das coisas. Os demónios vivem e multiplicam-se no silêncio” (TINGA, 2021, p. 48). Se formos levar essa lógica que Motta tem sobre o silêncio à sua conclusão, podemos dizer que o silêncio, na visão de Motta, é uma coisa perigosa. Ela força o pensamento relativamente à vida. Se Motta fosse considerar a realidade da sua vida, ele veria que ele está infeliz no seu casamento, com uma esposa que só se queixa e que ele não ama. O facto de que ele não consegue reconhecer isso é o exemplo que a vida dele se enquadra no estado de estar acordado. Ele está tanto na vida diurna, seguindo um rumo de vida que coloca ênfase no estatuto social e na razão, que não consegue atingir o mundo do sonho, o mundo da imaginação. A única forma dele chegar ao mundo de sonho é traindo a sua esposa, a traição sendo uma forma de evitar um confronto direto com o mundo do sonho.

O mundo do sonho é visto nos capítulos em itálico do romance, que inscrevem a escrita do autor. Cada meta-capítulo de *Marizza* é previsto por um “regresso” que é caracterizado pela volta a seu quarto e casa, com a exceção do meta-capítulo intitulado “Relógio na Hora Certa”. Antes de cada meta-capítulo, com a exceção da previamente mencionada, escuridão é uma condição necessária. Motta escreve antes da escrita do primeiro meta-capítulo, “Quando tudo parecia escuro, regresssei” (TINGA, 2021, p. 65). Motta também escreve esse capítulo, “Com dor e leite à mistura” (TINGA, 2021, p. 65). Antes do capítulo *Cidade na Boca Escura*, a sala em que Motta está escrevendo, “... tinha pouca luz” (TINGA, 2021, p. 103).

A própria história nos meta-capítulos é de uma cidade onde o sol nunca aparece de novo. A cidade está pelo resto da eternidade consumida pela escuridão. No primeiro meta-capítulo intitulado “Desaparecimento da Luz”, a cidade sem luz é descrita em detalhe. A cidade, “... ganhava o aspecto do íris. Sem brilho. Toda a sombra do cosmo havia sido lançada ali” (TINGA, 2021, p. 67). A nota sobre o cosmo é interessante pelo facto que parece que na visão da narrativa de Motta, o cosmo de uma certa forma está punindo a cidade por seus pecados. Motta está moralizando o cosmo.

O céu seria normalmente um símbolo de divindade e de esperança, mas aí olhar para o cosmo não traz luz nenhuma porque, “A nuvem-sombra comera tudo” (TINGA, 2021, p. 67). As nuvens no céu são “negras” (TINGA, 2021, p. 67).

Os sons dessa cidade também são diferentes do mundo de Motta. Enquanto a realidade de Motta envolta de Marizza é caracterizada por gargalhadas, paixão, desejo, os sons que ocupam a cidade do meta-capítulo de escrita são incómodos, não há nenhum som para ouvir. Motta escreve, “O uivar dos cães transformou a cidade em campo dos prantos. Prenúncio de tudo” (TINGA, 2021, p. 67). Motta anota que, “O silêncio era vertiginoso. Era pesado, o ar” (TINGA, 2021, p. 68).

A cidade da meta-narrativa não é só silenciosa, mas é gosmenta. No meta-capítulo “Rua 301”, vemos que a cidade é delapidada e negligenciada. A rua 301 é descrita como um lugar onde, “... habitam aparições” (TINGA, 2021, p. 141) e onde vivem, “... cães e ratos, passando por gatos e outros animais sem nome” (TINGA, 2021, p. 141). O facto que os ratos podem ser confundidos por gatos significa que os ratos têm muito para comer nessa cidade, o que indica uma cidade suja e sem higiene básica pública. Além disso, um rato assim tão grande é um rato que não está sendo comido pelos gatos na cidade. O gato que é visto nesse capítulo, um gato preto,

“... caminha inseguro” (TINGA, 2021, p. 142), indicando que o gato não está saudável vivendo na cidade escura.

Na Rua 301, existem vários postes de luz para iluminar a rua. Vemos que, “Os postes perfilados com irregularidade, as lâmpadas farolizavam” (TINGA, 2021, p. 142). Há insetos que voam perto dos postes (TINGA, 2021, p. 142). A Rua 301 está cheio de buracos (TINGA, 2021, p. 142), fazendo que a cidade seja difícil de navegar. Havia tanto silêncio na rua que o narrador escreve, “Se ele caíra, também ninguém sabia” (TINGA, 2021, p. 142).

Considerando que não há luz nessa cidade cheia de buracos e ratos, gosmenta, silenciosa, e suja, podemos dizer que a cidade reflete o estado de sonho, ou pesadelo. Mas o sonho que a cidade reflete não é o estado de sonho das antigas civilizações, onde o sonho era considerado, seguindo Alleau, ser um estado sagrado e puro. O sonho que é representado pela escrita de Motta nos meta-capítulos é perverso. O mundo que é construído nos meta-capítulos foi construído durante o estado desperto, com lojas, bens materiais, luzes, estradas, animais. É um mundo que reflete o estado de estar acordado e subitamente foi jogado ao mundo da escuridão e do sonho. O problema é que esses fragmentos de cidade não foram feitos para enquadrar um mundo de sonho,

portanto a cidade, seguindo a filosofia de Alleau, é suja e profana porque reflete um mundo diurno. A cidade não se adaptou ao mundo do sonho, resultando numa cidade que reflete uma sociedade construída no estado diurno e não no noturno. O silêncio, um componente integral para a pessoa dormir, é ocupado não por sonhos, mas por movimentos de negligência, por animais como ratos e prantos.

De uma certa forma, os meta-capítulos refletem um mundo que está de ponta-cabeça, como a vida de Motta, onde de um lado ele vive e tem sucesso no estado desperto com os seus prémios e reconhecimento como escritor e, ao mesmo tempo, de outro lado ele vive na escuridão, no silêncio, num mundo de sonho/pesadelo como uma coisa suja e gosmenta, da qual necessariamente terá medo.

O estado de estar acordado é descrito na vida de Motta, o escritor, enquanto o estado de sonho é explorado nos meta-capítulos escritos por Motta. O amor clandestino só verdadeiramente acaba e se encerra quando o tempo reunir o estado de estar acordado e o estado de sonho, resultando numa harmonia à qual René Alleau dá o nome de *o poético*, que no romance é enquadrado no prólogo final. Por outro lado podemos também considerar a narrativa como poética, uma vez que ela tenta fazer uma articulação entre os dois estados.

Se a vida de Motta na narrativa principal reflete o estado de estar acordado e os meta-capítulos de escrita em itálico mostram o estado do sonho, o prólogo final de *Marizza* é um exemplo da resolução da dualidade dos dois estados num terceiro estado chamado o *poético* por Alleau. Durante o romance o estado desperto e o estado do sonho estão num jogo de contradições. De um lado vemos na vida de Mott, um bom exemplo do estado de estar acordado, com seu sucesso social e reconhecimento da carreira. Por outro lado, essa narrativa do estado desperto é interrompida pelos meta-capítulos que apresentam um mundo inverso ao de Motta, que foi construído para refletir o estado de estar acordado e que agora se encontra numa escuridão parecida com o mundo do sonho/pesadelo.

No prólogo essa dualidade entre o estado desperto e o estado do sonho é resolvida. Primeiro, é importante notar o estado do céu. Nos meta-capítulos o céu estava cheio de nuvens escuras. O céu do prólogo, em contraste, é, “... um papel branco...” (TINGA, 2021, p. 181) e, “... não tem riscas, nem gases” (TINGA, 2021, p. 181). Branco é uma cor que aparece quando há luz demais, ou seja, o céu é tão luminoso nesse caso que só aparece branco. Também branco é uma cor que pode indicar pureza, portanto um céu

branco poderia apontar ao facto de que no prólogo não há escuridão, ela desaparece. O mundo do estado do sonho nos meta-capítulos foi descrito não só como escuro, mas como também tendo insetos voando em volta das poucas luzes que ainda estavam acesas na cidade. No prólogo os insectos, “... procuram pelo néctar, avança um, e depois todos, em movimentos de ida e volta” (TINGA, 2021, p. 182). Os insetos procuram a luz da lua para voar e são atraídos pelas luzes artificiais. O movimento dos insetos no prólogo é dinâmico, não estático. No prólogo, o casamento de Motta e Anatole se concerta. Motta no prólogo tem um filho com Anatole (TINGA, 2021, p. 182), o que não tinha no resto de *Marizza*. O facto de Motta ter um filho com Anatole, a esposa que antes era débil e doente na visão dele, sugere ao leitor que ela recuperou-se da sua doença e que o casamento se harmonizou.

Também o papel do silêncio é redefinido. Os episódios de escrita, antes definidos pela presença da escuridão e pela necessidade do silêncio para a escrita, não precisam do silêncio e da escuridão. Motta escreve, “Aproveito as noites para escrever enquanto ela dorme. Anatole rompe o silêncio com o som do piano que me acalenta o espírito, às vezes” (TINGA, 2021, p. 182). O silêncio, antes uma coisa que causava

medo, que estava cheio de demónios a multiplicarem mais o silêncio, aqui não é inquietante. O silêncio é visto como uma *ferramenta de produção* que Motta utiliza e aproveita para escrever. O som do piano, que antes seria um som triste que refletia a solidão e a doença de Anatole é considerado calmante para Motta, e o mostra não se incomodando mais com os hábitos da esposa.

Finalmente Marizza perde sua atração sexual na visão de Motta. Ele escreve, “Guardo seu olhar cândido no meu lugar de memórias” (TINGA, 2021, p. 185). Marizza se transforma numa pura memória, algumas vezes aparecendo, mas na maioria das vezes esquecida.

O novo papel do céu, dos insetos, a redefinição do papel do silêncio, a reparação do casamento e abandono de Marizza no campo da memória de Motta significa que o prólogo segue *o poético* de Alleau. O poético reúne tanto o estado desperto quanto o estado de sonho, um conhecimento que partilha o mágico e o científico, criando uma nova categoria. No prólogo vemos que o estado de estar acordado continua, mas está articulado. O romance que Motta estava escrevendo nos capítulos prévios é lançado e, “... o meu livro terá duas traduções” (TINGA, 2021, p. 182). O silêncio, uma parte integral do estado do sonho nos meta-capítulos,

continua, mas incorporado, como referido acima, com o som de Anatole tocando piano e reinterpretado como uma ferramenta e não um objeto de medo.

A resolução da dualidade do estado desperto e do estado do sonho acaba eliminando o amor clandestino e carnal que Motta teve por Marizza. Aquela antes ocupava um papel fundamental, sendo um escape do casamento chato e morto de Motta, onde sua esposa só se queixava e em que ele não tinha desejo de sexo. No prólogo, Marizza é só um rodapé, rebaixada ao campo da memória. O amor clandestino fundamentalmente sobrevivia sobre e precisava do oxigénio criado por essa dualidade entre o estado desperto e o estado do sonho. Quando essa dualidade é resolvida como é referido no texto acima, o amor clandestino, que poderia ser chamado um *amor obscurus* morre e desaparece tão rápido quanto apareceu, como um incêndio que não tem mais oxigénio e rapidamente se apaga.

Em conclusão, o romance é um bom exemplo do *poético* de René Alleau. O romance é definido pela dualidade do estado de estar acordado e o estado de sonho. A primeira é vista na vida de Motta, o escritor, e a segunda nos meta-capítulos do romance. A dualidade se resolve no prólogo quando o *amor obscurus* morre e os dois estados são encorpados, resultando na categoria do *poético*.

Registos Intertextuais

A dimensão metanarrativa de *Marizza* constrói-se por via de intertextos diversos que orientam o leitor para uma abertura das possíveis significações do romance. Logo no início na abertura surgem duas citações sobre a beleza, uma de Stendhal “A beleza é a promessa de felicidade” e outra do poeta William Carlos Williams: “Beauty is a shell/from the sea/where she rules triumphant/till love has had its way with her”, que de certo modo preparam o debate sobre amor, paixão, beleza, interligados por uma dimensão de cegueira e de fascínio, que são simultaneamente objecto de vivência e de questionamento do personagem narrador, que as experimenta em múltiplas facetas, ao longo do romance, e muito especialmente se dedica à reflexão no espaço de notas de rodapé. Estas notas de rodapé comentam as afirmações do narrador e acrescentam-nas de outros sentidos.

No interior da narrativa, a título de exemplo, encontramos menções diretas a dois filósofos, um guru e uma poeta. A primeira é uma frase atribuída ao filósofo grego Aristóteles e encontra-se nas primeiras páginas do livro, depois do primeiro encontro entre Marizza e Motta. Trata-se do conteúdo de uma mensagem enviada pela amante que quer encontrar novamente o escritor “Um bom começo é a metade”.

A segunda frase é do filósofo francês René Descartes, que o narrador lê escrita em uma das paredes da redação do jornal onde trabalha, onde “tive a sensação de que alguém a lia dentro do meu ouvido”: “As maiores almas são tanto capazes dos maiores vícios como das maiores virtudes”, que enquadra o rumo dos acontecimentos em curso na vida de Motta. Outro seguinte excerto é uma reflexão acerca da religião do guru indiano Rajneesh Chandra Mohan Jain, conhecido como Osho, texto que procura justificar outra forma de viver e sentir a paixão e as emoções:

Os animais não precisam de Deus e são perfeitamente felizes. Eu não vejo que eles estão sentindo falta de Deus. Nem um único animal, nem um único pássaro, nem uma única árvore está perdendo Deus. Todos estão curtindo a vida em sua beleza e simplicidade absolutas, sem medo do inferno e sem avidez pelo céu, e sem diferenças filosóficas. Não há leões católicos, protestantes ou hindus. (TINGA, 2021, p. 33)

A última é o poema “Recado” de Glória de Sant’Anna, lido por Marizza durante a conferência, que prenuncia o advir da morte na relação passional entre Motta e a poeta, e sinaliza uma dimensão inicial neo-romântica, eminentemente feminina e ofélica:

Se eu morrer longe/ sepulta-me no mar/
dentro das algas ignorantes /e lúcidas./

Cobre o meu rosto de palavras/ antigas/ e de música./ Deixa em meus dedos/a memória mais recente/ de outras coisas inúmeras/ e nos meus cabelos/ o incerto movimento/ do vento e da chuva./ Eu vogarei sob as estrelas/ com pálidas luzes entre os cílios/ e pequenos caramujos/ entrarão nos meus ouvidos./ Estarei assim idêntica/ a todos os motivos. (TINGA, 2021, p. 90)

Outras leituras de Motta são referidas textualmente, como os escritores Haruki Murakami, Milan Kundera, Ernest Hemingway, que porventura marcaram o narrador e porque talvez os três autores estejam relacionados com o tópico que Tinga desenvolve, a temática do adultério, nomeadamente em algumas das suas obras, respectivamente em *After Dark*, *A Insustentável Leveza do Ser* e *O Sol Nasce Sempre*, às quais o narrador faz alusões.

Entre os escritores mencionados acima, o mais interessante para este trabalho é sem dúvida o japonês Haruki Murakami. Não é apenas nomeado por Motta durante o seu discurso da conferência, mas é provavelmente a inspiração para o estilo de escrita de *Marizza*. O autor japonês é conhecido por ser utilizador do *shishosetsu*, uma forma de escrita em que o romance “*shosetsu*” é escrito na primeira pessoa *watakushi*, incorporando elementos autobiográficos. A história deve permanecer no reino

natural e deve ser completamente realista. A ideia é provar que a linguagem não é transparente e que uma experiência real pode ser completamente retratada com a linguagem. Este recurso poderá entrar em sintonia com a história de Mélio Tinga e tê-lo inspirado.

Há também na escrita de *Marizza* intertextos musicais que se encontram ao longo do romance, como por exemplo, a música instrumental de Jonathan Butler *Many Faces*, ou banda sonora do conto Rua 301, “a dar vida ao que ninguém podia ver com os olhos”, a canção de Nina Simone *Ain’t Got No, I Got Life*, cantada por Motta e o seu taxista durante o caminho para a conferência, é mencionada também durante um episódio de sonolência. Outra referência musical é a canção de Manuel Freire e António Gedeão *Pedra Filosofal* que está a tocar no televisor durante a primeira aparição de Anatole, e descreve explicitamente a temática do sonho. A pedra filosofal era o símbolo central da terminologia mística da alquimia, simbolizando a perfeição no seu melhor, iluminação e bem-aventurança celestial.

Eles não sabem que o sonho/ É uma
constante da vida / Tão concreta e
definida/ Como outra coisa qualquer (...)
Eles não sabem que o sonho / É vinho, é
espuma, é fermento/ Bichinho a lacre
e sedento/ De focinho pontiagudo/ No
perpétuo movimento (...) Eles não sabem

que o sonho/ É tela, é cor, é pincel/Base,
fuste ou capitel (...) Eles não sabem nem
sonham/ Que o sonho comanda a vida/ E
que sempre que o homem sonha/ O mundo
pula e avança/ Como bola colorida/ Entre
as mãos de uma criança. (TINGA, 2021, p. 48)

Reescrita do mito de Orfeu

Mas é entre o início e praticamente o final do romance de Mélio Tinga, que se reescreve o mito que enforma esta narrativa de primeira pessoa. Há um prelúdio e antecipação, por via do sonho, do desejo e encontro com Marizza. O narrador fala-nos disso logo nas primeiras páginas, a propósito do segundo encontro com a jovem poeta:

Uma vontade de a conhecer começou a me atormentar o pensamento. Lembro-me, por exemplo, dos sonhos inusitados nessa época, antes de a conhecer: uma mulher aparecia a caminhar, sem rosto e sem genital, como que para provar a santidade. Seguia-me por trás, sempre a repetir: ‘Não olhes para trás. Nunca olhes para trás. Não olhes’, e toda a vez que me cansava de caminhar, segurava-me pelos ombros, acariciava-me a cabeça, beijava-me o pescoço e a nuca: ‘Não olhes para trás’ dizia em sussurros açucarados no meu ouvido ‘Não olhes’ (TINGA, 2021, p. 16)

Os sonhos em cópias, uma doutra, a multiplicarem-se em número, a endurecerem os meus tormentos. Como o sonho é a coisa mais estranha que Deus fabricou nos seus momentos de lazer, acordava e sabia o nome

daquela mulher: Marizza. Vi-a a primeira vez quando menos esperava. Entrou na minha vida com a rajada de uma tempestade. Devastou tudo. Foi na noite em que se anunciou o livro do ano. (TINGA, 2021, p. 17)

Esta visão sonhada surge novamente quando se dá o desenlace da verdade, quando Marizza apresenta a Motta, confrontando-o com a convocação também da esposa, Anatole, as “provas” do crime, os testes de gravidez. Aí há uma espécie de dissolução física e psicológica do narrador, que se perde em deambulação, e também se confirma uma das revelações intertextuais mais importantes do romance *Marizza*:

Ela a voz era minha invenção, era o caos a apoderar-se, a derrubar-me, a conduzir-me. Caminhei com o corpo aos solavancos. O esqueleto aos poucos se ia consumindo. A alma em desordem. Recordei-me da noite em que tudo começou. (...) Os sonhos recorrentes, os sonhos persistentes e a sua voz a sussurar no meu ouvido: ‘Não olhes para trás. Nunca olhes para trás. Não olhes’, e agora olho para trás e a vejo. E ainda sussurra, dentro da minha cabeça: ‘Não olhes para trás. Nunca olhes para trás. Não olhes’. (TINGA, 2021, p. 176-177).

Há no romance de Mélio Tinga uma espécie de readaptação ou reconversão do mito de Orpheu e Eurídice (onde Marizza sugere ao narrador para não olhar para ela, ou, porventura, ele se aconselha a si próprio a não o fazer), em

que o confronto principal é entre o narrador e a paixão, que conduz o romance a uma resposta possível da sua dimensão estético-narrativa inesperada.

Marizza, o romance de Mélio Tinga é uma nova forma de narrar aquela narrativa grega. Lembrando o mito e resumindo-o, Orfeu, filho de Apolo e da musa Calíope, e Eurídice, eram dois amantes que se apaixonaram perdidamente. Além de poeta, Orfeu era músico e cantor. Quando tocava, qualquer pessoa ficava encantada e tranquila com sua melodia. Além de seres humanos, os animais e a natureza ficavam fascinados ao som de suas notas. Eurídice foi mordida por uma cobra, ao tentar fugir de um admirador, o que acarretou em sua morte. Desconsolado, Orfeu resolveu descer ao mundo dos mortos e pedir a Hades, deus dos mortos, e sua esposa Perséfone, sua amada de volta. Comovidos com a história e extasiados com a música de sua lira, ambos resolveram devolvê-la ao seu amante com uma condição: que não olhasse para ela até chegarem ao mundo superior. Ao sair do mundo dos mortos, e desconfiado do acordo com o deus do mundo inferior, resolveu olhar para trás e conferir se sua amada o seguia. Ao desobedecer, Eurídice foi levada para o mundo dos mortos.

No romance de Tinga, o encantamento é mútuo, no par narrador/Motta e Marizza, podemos dizer que o papel de

Orfeu é representado por ambos, por Motta e por Marizza; ela que provoca o encantamento com a sua lira, a poesia, é, no entanto, simultaneamente Eurídice, uma vez que a gravidez a arrasta para um espaço de morte. Motta também domina a lira pela escrita, mas mais do encantado, experimenta a paixão pela experiência de perda, de culpa e de morte e faz uma descida aos infernos não para resgatar a amada, mas para experimentar os resultados da paixão, subir a dimensão infernal do remorso e do enclausuramento de si próprio.

A narrativa principal, aparentemente simples, mostra um envolvimento com a amante poeta, uma iniciação de emoções descontroladas, que se desdobra no interior do romance com a escrita de um conjunto de textos em itálico, num exercício metanarrativo. Aparentemente estes textos são desconectados entre si e da narrativa principal, escritos no meio do estado de abalo emocional que o narrador experimenta, e são de facto uma espécie de descida ao Hades, onde a noite impera, onde não há luz, onde o sol desapareceu definitivamente e a experiência se torna cegueira, treva, desconhecimento, sensualidade, culpa.

Os títulos destes fragmentos da descida aos infernos de um Orfeu, desalentado pelos resultados da paixão, são os seguintes: “Desaparecimento da Luz”, “Cidade na Boca

Escura”, “Relógio na Hora Certa”, “Porta 437”, “Da Janela a Escuridão”, “Rua 301”, “Porta 507”, “Ilha de Loucos”. São fragmentos textuais que encenam espaços imersos em perdição, desorientação, onde as portas e janelas convocam não a orientação, mas uma distopia de labirinto, um fechamento nocturno e obscuro, em que se encontram parceiros sexuais diversos em prática de desejo, perdidos, solitários, na chama dos seus infernos pessoais.

Os diferentes capítulos do romance traçam um enredo, que enreda o narrador numa teia triangular amorosa da qual ele não consegue escapar, os encontros clandestinos no café, a sensação de traição, o apelo do desejo, o remorso, a inquietação, misturados com o estatuto de escritor, as mesas redondas, o fazer do livro, a meditação sobre a literatura. Finalmente o livro termina com um Prólogo, em vez de um epílogo. Este prólogo surge exactamente depois da segunda eferência fragmentária ao mito de Orfeu e constatamos, finalmente, após a morte de Eurídice/Marizza, para quem ele/narrador e personagem olhou no final, surge a luz, neste Prólogo que perfaz uma espécie de renascimento do personagem e da sua vida conjugal. Após a catábase a anabase, após a descida ao inferno, a subida, ascensão, claridade, apaziguamento:

Levanto o corpo e vejo Anatole. Descansa numa placidez imperturbável. O sol incedeia seus pés. A terra é suave. O céu é leve como o cavalo dos sonhos, o céu é um papel branco, o céu não tem riscas, nem gases. Vejo flores pelas janelas, os insectos procuram pelo néctar, avança um e depois todos, em movimentos de ida e volta. De respiração e absorção.

Bertta, a nossa filha, corre de um canto a outro, aprendeu a voar. É uma criança inquieta e feliz. Saltita incansável. Aprende piano com a mãe. (TINGA, 2021, p. 181)

(...) Nunca mais vi Marizza. Luiz disse-me que publicará os seus poemas em livro. (...) Algumas vezes relembro-a. Seu cheiro e hálito me preseguem incansáveis. Uma fogueira continua a crepitar com coragem. Abraço-a sem me queimar, sonho-a a sussurrar aquele seu pedido de sempre. (TINGA, 2021, p. 185)

Concluindo, podemos afirmar que *Marizza* de Mélio Tinga reflecte sobre a paixão e beleza, e em simultâneo sobre a criação literária. Contém um universo citacional, com múltiplas referências, que aqui não esgotámos, apenas referimos alguns exemplos. Pretendemos neste ensaio apenas demonstrar a construção da poeticidade deste romance de primeira pessoa, com uma dimensão autoficcional muito relevante, bem como salientar a importância da sua dimensão reflexiva sobre a escrita e instituição literária.

Referências

ALLEAU, René. *The Exit from Egypt*. In: ADES, Dawn; RICHARDSON, Michael; FIJALKOWSKI, Krzysztof (Orgs.). *The Surrealism Reader: An Anthology of Ideas*. London: Tate Publishing, p. 172-182, 2015.

MIZUMA, Minae. *Shishosetsu From left to right*, January 2015. Disponível in: <https://www.thewhitereview.org/fiction/an-i-novel-from-left-to-right/>. Access in: 15 dic. 2022.

TINGA, Mélio. *Marizza*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda S.A.: Lisboa, 2021.

Raphael Jeremias

Doutorando em Literaturas, Artes e Culturas Modernas, pela Faculdade de Letras de Universidade de Lisboa (ULisboa).

Mestrado em Literaturas, Artes e Culturas Modernas pela Universidade de Lisboa (ULisboa), 2023.

Lattes: <https://www.cienciavita.pt/pt/3618-E4B0-F7B4>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-2128-2372>.

E-mail: rj3@edu.ulisboa.pt.

Ana Mafalda Leite

Professora Associada com Agregação da FLUL.

Doutoramento em Literatura Portuguesa/Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Investigador Agregado do CEsa, Centro de Estudos sobre África e o Desenvolvimento, CSG/ISEG, Universidade de Lisboa.

Lattes: <https://www.cienciavita.pt/portal/A715-6AC0-2DAB>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5730-6033>.

E-mail: anamafaldaleite@gmail.com.